



De Zeven Vreugden van Maria

Lancelot Blondeel en Pieter Pourbus
Ca. 1550

Olieverf op paneel, 136,4 × 99,2 cm
Doornik, Cathédrale Notre-Dame

Tentoonstellingen: Brugge 1902, 139-140; Brugge 1984, 131-132; Brugge 1998, II, 116.

Literatuur: Hulin de Loo 1902, 107; Fierens-Gevaert 1903, 438; Weale 1908[b], 166; Bautier 1910, 35-39; Winkler 1924, 376; Clemen 1948, 88, 90; Duverger en Roobaert 1959-60, 104; Van Puyvelde 1960, 329-331; Wescher 1962, 57, 58; Faggin 1968, 46-48, 51, 52; Friedländer 1967-76, vol. II, 63, 101; Held 1974, 85; Huvenne 1983-84, 397-399.

Bovenaan in een indrukwekkende klassieke triomfboog zit Maria met haar zoon onder een tongewelf. Ze torent hoog boven de toeschouwer uit, hetgeen versterkt wordt door haar neerwaarts gerichte blik. Het lage gezichtspunt zorgt voor een monumentale perceptie van dit kunstwerk, dat nochtans relatief klein van schaal is. Maria is omgeven door putti die met festoenen in de weer zijn, en de architectuur is uitbundig versierd met Ionische en Korintische zuilen en kariatiden en met grotesken op de kroonlijsten en in de zwikken.

De architectuur herbergt tevens zeven voorstellingen uit het leven van de Maagd. Voor de triomfboog op een verhoging is links de annunciatie en rechts de visitatie afgebeeld. Links en rechts van de zittende Madonna is de verschijning van Christus aan Maria en de nederdaling van de Heilige Geest weergegeven. In het landschap dat zichtbaar is door het doorkijkje onder de triomfboog zijn links de aanbidding van de koningen, rechts de geboorte van Jezus en op de verre achtergrond de hemelvaart van Maria afgebeeld. Met uitzondering van het laatste zijn al deze verhalen beschreven in het Nieuwe Testament. Samen vormen ze de 'Zeven Vreugden van Maria', een thematiek die onder invloed van de steeds belangrijker wordende Mariacultus vanaf de late vijftiende eeuw haar opgang vond.

Deze iconografie werd in dit schilderij echter op een vernieuwende en ambitieuze manier uitgewerkt. De compositie getuigt van een grote interesse in ruimtewerking door de combinatie van architectuur en een vergezicht.¹ Details zoals Maria die de trede opstapt om Elisabeth te omarmen, versterken dit effect nog meer.

Dit soort optische illusies vinden we terug in heel wat werk van Lancelot Blondeel (cat. 3 en 4). Hoewel Blondeel veelvuldig gebruik maakt van gouden omlijstingen die hij rijkelijk decoreert met festoenen, putti, grotesken en andere op de oudheid gebaseerde ornamenten, gebruikt hij de architectuur in zijn schilderijen steeds om de compositie en de figuren te ordenen. Bovendien benadrukken en verheerlijken zijn geschilderde omlijstingen de heiligen die zijn voorgesteld.

Om die redenen is dit schilderij onder meer door Georges Hulin de Loo, Hippolyte Fierens-Gevaert, James Weale, Max J. Friedländer en Linda Jansen – zij het soms met twijfel – aan Lancelot Blondeel toegeschreven.² Het verlaten van de vlakke gouden ornamenten ten voordele van een sculpturale uitwerking van de triomfboog en de versiersels, het ruimtelijke aspect van de figuren van de annunciatie en de visitatie, evenals de gladde schildertoets hebben Paul Huvenne ertoe aangezet om dit werk aan Pieter Pourbus toe te schrijven. Hij laat wel de mogelijkheid open dat het schilderij in samenwerking met Blondeel is ontstaan.³

In het oeuvre van Pourbus zijn echter geen andere kunstwerken aan te wijzen waarin architectuur zo prominent aanwezig is. Het lijkt eerder een kenmerk van Blondeel geweest te zijn dan van Pourbus. Linda Jansen vestigt daarnaast de aandacht op twee traktaten: de vertaling door Pieter Coecke van Aelst van Sebastiano Serlio's *Regole generali di architettura* (boek IV van zijn *Sette Libri d'architettura*) en Jean Pèlerins *De artificiali perspectiva*.⁴ Blondeel verwierf het eerstgenoemde werk vermoedelijk tussen 1542 en 1545.⁵ Regelmatig wordt Coeckes vertaling als inspiratiebron voor Blondeels architecturale composities aangehaald, maar Jansen toonde aan dat er in ieder geval één duidelijk voorbeeld van ontlening bestaat, met name een kapiteel met paardenhoofd in de *Tronende Madonna tussen de heilige Lucas en de heilige Eligius* (cat. 4).⁶ En *De artificiali perspectiva*, die Blondeel in 1549 verwierf, bevat illustraties van triomfbogen. Datzelfde jaar was Blondeel hoofdaannemer voor de stad Brugge voor de decoratie van de Blijde Inkomst van keizer Karel en kroonprins Filips en ontwierp hij de triomfbogen. Deze opdracht, evenals het geschrift van Pèlerin, hebben volgens Jansen een belangrijke invloed gehad op Blondeels ontwikkeling en zouden de overgang naar een monumentale, klassieke weergave van de architectuur ten koste van de gouden ornamenten, verklaren.⁷ Ze schrijft het werk dan ook aan hem toe, maar houdt de mogelijkheid open dat Pourbus aan dit schilderij meegewerkt zou hebben.

Vanwege de invloed van de traktaten dateert Jansen *De Zeven Vreugden van Maria* omstreeks 1550. Pieter Pourbus werkte op dat moment al zeven jaar in Brugge en moet – gezien de opdrachten die hij in die jaren kreeg – dan al een gevestigd kunstenaar geweest zijn. Schoonzoon en schoonvader hadden veel invloed op elkaar en kenden

elkaars werkwijze en composities goed. Het lijkt daarom zeer waarschijnlijk dat de kunstenaars samen aan dit schilderij werkten en dat beiden hun kennis tentoonstelden. De veronderstelling dat het hier om een samenwerking gaat, wordt ondersteund door het ontbreken van een monogram of huismerk van zowel Blondeel als Pourbus, hetgeen ongebruikelijk is voor beide meesters. Geen van de kunstenaars lijkt zich het schilderij als volledig eigenhandig te hebben willen toe-eigenen. –AVO

1. Des te meer valt het op dat de lucht boven in het schilderij, achter de triomfboog niet is gedefinieerd. In de rechter- en linker bovenhoek is net boven de bekroning van de rondboog een halfronde aftekening zichtbaar. Dit is mogelijk een oude afsnijding of restauratie. Verder onderzoek van dit schilderij is nodig om te bepalen wat hier precies aan de hand is.
2. Hulin de Loo 1902, 107; Fierens-Gevaert 1903, 438; Weale 1908[b], 166; Friedländer 1967-76, vol. 11, 63, 101; Brugge 1998, 11, 116.
3. Brugge 1984, 131-132.
4. Brugge 1998, 11, 116. Een exemplaar van *De artificiali perspectiva* draagt op het titelblad een monogram van Blondeel en het jaartal 1549. Dit exemplaar bevond zich in de Universiteitsbibliotheek van Gent (G 6075), maar werd in 1979 gestolen tijdens een tentoonstelling. Met dank aan Femke van der Fraenen. Ook Duverger en Roobaert 1959-60, 96, noot 13, vestigden al de aandacht op deze traktaten.
5. Jansen 2002, 40.
6. Zie Jansen 2002, 38-39; zie ook cat. 6, noot 5.
7. Jansen 2002, 40.



Detail cat. 5.